

A MULHER DA RODA

Ana Paula Guimarães

“O decisivo em relação a um poço é que a sua água seja retirada.”

I Ching

Não há começos nesta história. A primeira vez que é vista, a mulher vai a subir para o seu posto, uma roda. Chamamos-lhe assim: a mulher da roda.

Apresentemo-la, nestes Encontros Interdisciplinares “Identidade, Tradição, Memória”, através da actividade que **realiza** e do objecto em que a leva a cabo: uma roda de tirar água, um engenho de rega composto por um disco guarnecido de alcatruzes (em barro ou folha, presos ao disco, a *camba*, por meio de vimes, ou ligados às *penas*, que se retiram quando a água do rio deixa de ter caudal suficiente para accionar a roda e esta passa a ser movida a pé) montado sobre raios, girando todo o conjunto num eixo forte, em madeira como tudo o resto. À medida da água que é preciso pôr em circulação, a mulher, agarrada às travessas, marcha sobre o *rasto* (estreita tábua de forro que reveste o disco) e acciona toda a estrutura¹.

¹ Jorge Dias e Fernando Galhano, *Aparelhos de Elevar a Água de Rega*. Lisboa, Dom Quixote, 1986, pp. 42-46, 151-160.

O acesso a esta figura, uma “tocadora de roda anónima”², é-nos facultado por uma equipe da RTP que em 1970 **rodou** nas margens do rio Zêzere, em Dornelas, concelho de Pampilhosa da Serra, distrito de Coimbra, o filme que veremos a seguir – o programa número 13 da série “O Povo que Canta: Vozes e Imagens” da autoria de Michel Giacometti, realização de Alfredo Tropa, produção de Francisco d’Orey e Manuel Jorge Veloso.

O filme foi-nos gentilmente cedido por Alfredo Tropa e Alexandre Gonçalves numa manhã em que os ouvimos recordar essa mulher fascinante:

– Anda Alexandre, mostra-lhe a mulher da roda! Vá! Procura! Mostra-lhe a mulher da roda!

Ensaïemos agradecer esta partilha e, nos minutos deste encontro interdisciplinar, comemorar tanto o gesto da mulher que trabalha quanto o da equipa que a eternizou neste documento que viria a ser galardoado em Florença em 1973 com o prémio do filme etnográfico.

Ensaïemos ler nesta figura contada por este filme uma metáfora da condição terrena. Numa postura de **trabalho** (de ‘tripalium’, tortura), **técnica** (capacidade de executar, levar a bom termo) e **arte** (a voz, o canto ritmando e gerindo o esforço), esta mulher – de pés (protagonistas da arte de andar)³ ajustados às traves, a elas **conformados** (poder-se-ia dizer dela o que se diz da bailarina: “You can tell a dancer by her feet” ou do actor em geral: “the feet determine the body’s tone and its dynamic in space”, “the way in which the feet are used is the basis of the stage performance”)⁴ – ergue-se literalmente entre o céu e a terra para operar uma transferência de lugar: ela eleva a água que há-de regar o campo que há-de dar o fruto que há-de alimentar a mulher (que há-de ter o filho) que há-de mover a roda que há-de elevar a água que há-de regar o campo... ... que há-de, como em inúmeras lengalengas mais ou menos reversíveis, esconjurar a morte... (pela insistência no ciclo).

Enquanto trabalha (radicada no presente e na trave que a sustenta; movendo-se ao mesmo tempo que move a estrutura em que se insere e que simultaneamente dirige, conduz) a mulher canta:

² Folhas dactilografadas com a sequência dos programas cedidos por Alfredo Tropa.

³ Eugenio Barba e Nicola Savarese, *The secret art of the performer*. London, Routledge, 1991, p. 128.

⁴ *Idem*, p. 120, 126.

A Mulher da Roda

“Esta roda está parada
Ai por falta de tocador
Ai a roda já pode seguir
Ai que a toca o meu amor”

Ou, numa versão recolhida por Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça:

“Minha roda ‘stá parada
Por falta de tocador
Anda, roda, anda roda,
Que eu cá vou co’ meu amor.

Esta roda ‘stá parada,
Quem seria que a parou?
Foi a mãe do meu amor
Que esta noite aqui passou.”⁵

E nas entrelinhas deste canto se lê o contraste entre o campo e o corpo, um irrigado pela água que a roda eleva, o outro, árido ou aridificado por falta de “tocador”, palavra que só poderia rimar com “amor” – por sinal, nesta última estrofe, um amor interrompido, não gerador de vida. A mão da mulher, mãe do homem, assinala a proibição, barra o caminho, impede que o amor irrigue o corpo como a água irriga o campo.

A clivagem entre aquilo que canta (a falta de amor no corpo) e aquilo que faz (a existência de água no campo) – não correspondente à clivagem entre **pensar** e **agir** porque nada se sabe sobre a identificação entre os seus sentimentos e o poema cantado⁶ – não lhe tolhe os movimentos. Essa fractura é exposta mas não inibe a acção, a qual é decisiva e inabalável. Não se questiona o sucesso do empreendimento porque dele depende, pura e simplesmente, a sobrevivência: “Quem não roda não rega”⁷.

A melodia (mi bemol) – cujas palavras eventualmente reflectem e/ou ironizam sobre a sua condição de mulher velha, infértil, desamada

⁵ *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1981, p.145.

⁶ No filme: – Em que pensa enquanto toca a roda?
– Em nada.

⁷ Provérbio popular.

(“minha roda está parada”) – proporciona e propulsiona a roda (minha grande roda está, de facto, em movimento).

O filme progride e o espectador assiste à penosa caminhada não já desta mulher em particular mas do Homem em geral: sem sair do mesmo sítio mas marchando como se o fizesse – não podendo senão continuar. Porque quando o cansaço sobrevier vencendo o poder fecundador da respiração, a roda parará e, para aquele ser, o mundo deixará de girar.

A curta duração do filme assinala admiravelmente a curta duração do corpo e da voz que o ajuda a manter vivo.

Ensaaiemos agora substituir **com a imagem desta mulher da roda a tradicional imagem do Homem no mundo**, entre o céu e a terra, ora de pés bem assentes no chão, ora de cabeça no ar, nos ares, ‘na lua’. E se essa imagem tradicional for a do filósofo... muito provavelmente ele olhará o céu e cairá no poço. Chamar-se-á então Tales, Tales de Mileto designado como protofilósofo, paradigma e propótipo de todos os filósofos, suposto protagonista de um episódio (fictício ou não, não importa) recontado ao longo da História da Filosofia em várias versões (desde Platão a Heidegger) analisadas por Hans Blumenberg em *O Riso da Mulher de Trácia*.

Se o encontro de Tales com a escrava trocista não foi mas, segundo Blumenberg se “transformou no cunho precoce e por demais duradouro de todas as tensões e incompreensões entre mundo vivencial e a teoria”⁸, talvez o encontro desta mulher da roda com quem a vê e a dignifica num objecto fílmico, proporcione uma visão (fictícia) daquilo que **poderia ter sido** a filosofia no Ocidente caso tivesse sido **ela**, a mulher da roda, e não **ele**, Tales de Mileto, a sua **figura inaugural**.

“À primeira vista”, escreve António Marques ao apresentar a edição portuguesa, “este episódio”... entre Tales filósofo e a escrava que dele ri.... “poderia significar o óbvio escárnio de que se tornam objecto todos os que deixam de poder resolver a mais elementar questão prática, pelo facto de se embrenharem em problemas de tal modo complexos que nenhuma relação conservam com a terra firme que todos pisamos”⁹.

Tivesse sido, não a figura de Tales caindo no poço mas a figura desta mulher na roda sobre o poço, **o mito fundador da filosofia** (a disciplina ocupada com as coisas da ordem do saber, do pensar e do par-

⁸ Hans Blumenberg, *O Riso da Mulher de Trácia*. Lisboa, Difel, 1994, p.3.

⁹ “Nota de apresentação”, *Idem*, p.IX.

tilhar) e todo este parágrafo de António Marques seria reescrito: não estaria em questão o escárnio porque não estaria em questão a divisão, o binómio prática/teoria. De resto, não se poderia sequer falar da “terra firme que todos pisamos”, a terra que na teoria se tende a esquecer e na prática a valorizar, porque esta tocadora de roda se ergue não verticalmente entre dois planos horizontais terra-céu, mas inclinada para a frente, apoiada sobre as traves, entre dois níveis que ela religa a partir desse lugar situado algures num ponto não firme, não fixo mas presente. A existência de uma roda como instrumento de trabalho proporciona ao ser que, na sua periferia, **trabalha**, a possibilidade de conjugar, reunir, elevando o que estava em baixo, baixando o que estava em cima, invertendo a circulação no corpo que a terra mostra ser.

Se se considerasse esta mulher em conjunção com a roda (una com ela) um coração da terra, ela operaria sobre o solo, pela via dos regos da água (veias e artérias do corpo/campo) uma acção regeneradora, terapêutica e profiláctica: ensinar-lhe-ia a respiração e a re-circulação de ar e água, sopro e líquido fertilizador, sangue e ânimo de um corpo terrestre que se deseja arejado, vivificado, saudável.

O gesto **sacrificial** desta mulher, bomba de um sistema, é intuitivamente cumprido pela coordenação entre a inspiração que recebe o alento e a expiração que proporciona a força permitindo o calcar lento e enérgico dos pés sobre o forro do disco, significativamente chamado *o rasto*. Tal como nos é dada a ver pelo cineasta, esta mulher sugere exemplarmente a **medida** inaugural de uma História: se não naquilo que diz (porque as palavras ‘acenam’ o perigo da infertilidade)¹⁰, pelo menos, pela bela imagem que faz passar da força geradora e aqui também fecundadora – dela emana o líquido irrigador da terra, por sua vez, **mãe também**.

A vantagem desta mulher como figura inaugural adviria do facto de não ser tão atreita a mal entendidos injustos e perigosos, a situações disjuntivas por excelência, quanto o tem sido a figura de Tales (que olha o céu e não vê o poço) ridicularizado (eventualmente admirado, alvo de comentários poéticos)¹¹ pela criada (que olha Tales e não se vê

¹⁰ Por analisar ficam as quadras que, no filme, também canta: “Ó mar largo, ó mar largo/ Ó mar largo sem ter fundo/ Mais vale andar no mar largo/ Do que nas bocas do mundo.”; “O nome da minha terra/ Anda na folha da rosa/ Trago vinho da Dornelas/ Sou filho da Pampilhosa.”

¹¹ O ponto de vista do observador é que coloca o objecto sob uma forma mais ou menos risível. Acontece no século XI com Pedro Damião ser a cena de Tales caindo no poço objecto não da troça ou do riso pela parte da criada mas de leitura

a si própria). Enquanto a imagem de Tales, perdido algures entre a terra e as estrelas, perdendo uma para poder ver melhor as outras, se presta a que se pense o corpo como factor ‘apagado’ ou mesmo anesthesiado excepto em situações limite de euforia ou disforia, a imagem do corpo desta mulher fazendo rodar continuamente o engenho pressupõe, desde o primeiro momento, uma sabedoria a nível da gestão do esforço, da respiração conjugada com a força (através nomeadamente do canto), da qual o corpo ressurgue como entidade autoregeneradora, recuperando o alento apesar do cansaço e da dor (haverá doenças causadas exactamente pelo esforço do seu trabalho). É pelo corpo (treinado para a dor e deformado pelo trabalho) que esta mulher é tempo e lugar. O corpo não lhe surge apenas, inadvertidamente, no momento de desgraça.

Tudo isto faz com que haja, relativamente ao filósofo Tales, uma história a contar, uma anedota, um nó. Acontecem realmente coisas ao filósofo e restante elenco. Não há nenhuma espécie de narrativa relativamente à mulher da roda. Daí que ela tão admiravelmente se preste a **figura inaugural** de uma História do pensamento a re-inventar, uma história que excluisse a narrativa, o acontecer das coisas que as clivagens propiciam e proporcionam. Um mundo em que a regra fosse a continuidade sem sobressaltos, em que a dicotomia imparavelmente se resolvesse no movimento, um mundo holístico, sem quedas nem ascensões, ciclicamente renovável.

Porque a continuidade comporta necessariamente a entropia¹², o cansaço cada vez mais se instala quer no corpo em geral, quer na voz em particular. A respiração torna-se pesada e o ritmo abranda. A haver algum vestígio de narrativa neste objecto que nos é proposto para reflexão, ele residiria nesse cansaço progressivo enquanto metáfora da condição terrena – um Sísifo que não fosse apenas narrado enquanto ser sofrendor mas que fosse visto sofrer e cujo corpo assim fosse sendo oferecido/dado ao manifesto.

E se assenta a esta mulher o cargo de protofilósofo(a) – ao ser isolada pelo realizador como figura principal e não como figurante – é

poética ou apologética. Tivesse esta cena da roda sido revisitada por outros autores e nada nos garante que o tratamento não tivesse sido radicalmente diferente.

¹² “given two moments in time”, escreveu Eddington em 1934, “the later time is always the one when entropy-disorder is greatest.” – *Science Magazine*, 87, p.32.

por cumprir este sacrifício, esta função mediadora, bem consciente da sua postura, sem voar nem cair; **continuamente** ligando dois mundos, abolindo dicotomias (alto-baixo, pesado-leve, horizontal-vertical, teoria-prática), unificando eu/roda/água/terra/água/roda/eu; e preservando (ironicamente num documento etnográfico destinado a salvar actividades moribundas)¹³ não organismos individuais mas uma complexa teia de relações.

Na História ou nas inúmeras histórias e reflexões que, a partir de si, teria podido desencadear, nunca a teoria correria o risco de parecer, como afirma António Marques, “um discurso sobre o longínquo, inacessível à grande maioria”, um “exotismo sem pontes com o mundo da vida.”¹⁴ Porque a mulher da roda observa o perto e o longe, acciona um para o projectar no outro, irriga o campo em seu redor (últimas imagens do filme), contribuindo para a fertilidade do pensamento/acção que não se coloca exótica ou inopticamente, que não hipoteca “o conhecimento do próximo em favor do longínquo” nem o do longínquo em favor do próximo. À previsão/antecipação de um eclipse solar pela parte de Tales corresponderia a acção desta mulher que apenas garante, através do seu esforço, a continuidade do movimento. Os planos dos pés caminhantes sobre *o rasto* sem caminhar para lugar algum, revelam a progressão no tempo inescapável enquanto iludem sobre a deslocação no espaço. Não há futuro nem passado para quem está no presente¹⁵.

Não há começos em ambas as histórias, seja a que é feita começar em Tales, seja aquela que poderia ser inventada a partir desta mulher. A primeira vez que são vistos, ambos se *instalam* sobre a água: ele porque crê que dela tudo provém e nela tudo repousa; ela porque *sobre* e *com* ela age. No final do episódio inúmeras vezes recontado, Tales cai e molha-se, chega mesmo a sujar-se nessa água que, em algumas

¹³ Subtítulo da série: “Para uma antologia da música regional portuguesa”.

¹⁴ “Nota de Apresentação”, *Idem*, p.IX.

¹⁵ “If, as Kierkegaard once remarked, history looks backward and life is lived forward, we then realize that **feet** have a dramatic role of their own: they **always move forward in time**. This inescapable fact is a given. Whether standing, walking or running, resting or asleep, the feet always move from the present to the future. And even when the feet are ordered by the mind to reverse themselves, to go backwards, as for example, soldiers in retreat, who go past their own past, they nevertheless journey forwards toward an uncertain and unpredictable future.” John Coplands, texto de apresentação da exposição “Self Portrait: Foot” na Galeria Lelong em Nova Iorque em 1989 (subl. nosso).

versões, é, afinal, esterco – embora, supostamente, na sua própria concepção, origem de todo o universo.

Ela, a anónima tocadora de roda, aguenta-se determinada no seu posto, não é vista nem para ele subir nem dele descer. Poder-se-ia continuar a especular: a queda de Tales (numa cultura que tanto cultivava a queda como algo de negativo) remeteria para a tão analisada clivagem entre o **pensamento** e a **acção**; ao passo que a continuidade (eterna?) do movimento dela (e a partir dela gerado), renovando a água e nunca nela se fundindo (imiscuindo), apontaria para um estágio de conhecimento em que **pensar** e **agir** se não separam: um estágio sem disjunções nem distensões em que corpo/ mente coexistem num todo, estágio reconhecido e analisado em situações de esforço “when the body meets the mind” ou, numa perspectiva supostamente mais eufórica, na criança quando ainda se encontra inteira e una naquilo que faz e quer¹⁶.

De resto, pouco sabemos sobre o que pensa aquela mulher sobre a água. Vêmo-la agir como se a água fosse a origem e o fim da existência. O poço referido na cena de Tales exclusivamente a propósito da queda, é visto nesta cena filmada como fundamento da vida; é dele que se eleva a água que há-de regar a terra que há-de dar o fruto que há-de alimentar a mulher que há-de mover a roda que há-de elevar a água que há-de regar o terra...¹⁷

¹⁶ Curiosamente, é na água que corpo e mente se parecem re-ligar (como outrora?):

“When a human enters the water, what becomes apparent is the integral connection between **mind** and **body** that the sea forces on her creatures. Without the alienating presence of objects and equipment, with only the naked body encasing the floating mind, **the two, split by technological culture, are one again**. The mind enters a different modality, where time, weight, and one’s self are experienced holistically.

In the sea, mind and body become wedded, and the sea’s power and lasting steadiness are experienced directly on the skin as well as through the memory banks. As the interfering screen of objects, clothing, and ideology is stripped away, the world can be *thought* and *experienced* simultaneously – not *broken down* into categories that stand for experience rather than experienced itself.”

Joan McIntyre, “Mind Play”, *Mind in the Waters*. New York, Charles Scribner’s Sons, 1974, p.94-5 (subl. nosso).

¹⁷ Cf. hexagrama 48 do *I Ching*, intitulado “Ching/ O poço” que se escreve: acima *K’an*, o abismal, a água; abaixo, *Sun*, a suavidade, a madeira. A madeira está abaixo, a água, acima. A madeira desce ao interior da terra para extrair a água. Esta imagem refere-se a um tipo de poço utilizado na China antiga, que usava o sistema de eixo e balde. A madeira não representa os baldes, que na antiguidade eram feitos de barro, mas os eixos com os quais se retirava a água do poço. A

Vemos o filósofo viver para o pensamento, sustentar-se de pensar, fazer equivaler **reflexão e alimento**. **Encontram-se** o filósofo e esta mulher (neste **Encontro** interdisciplinar) na capacidade de **contrariar** o movimento, respectivamente, do **pensamento** e da **água** na sua tendência natural, a de correr pelas partes mais baixas, rasteiros ao solo. É a altura a que **o filósofo e a mulher** elevam **o pensamento e a água** que lhes proporcionará novas direcções, novos caminhos. E justamente por

imagem faz também alusão ao mundo vegetal que, por meio de suas fibras, extrai a água da terra. **O poço do qual se retira a água sugere, também, a ideia de uma inesgotável dádiva de alimento.**

(...) O poço é o símbolo daquela estrutura social que a humanidade desenvolveu de modo atender às suas necessidades **primordiais**, e que **independe** de todas as formas políticas. (...) Há porém, dois pré-requisitos necessários a uma satisfatória organização social ou política da humanidade. É preciso ir aos fundamentos da vida. A mera ordenação superficial da vida, que deixa insatisfeitas as necessidades mais profundas e vitais, é, na verdade, inútil. É o mesmo que não realizar qualquer esforço de organização. A negligência – em virtude da qual o cântaro se quebra – é também desastrosa. (...)

Um poço em cujo interior há uma fonte que verte a água da vida é, sem dúvida, um bom poço. (...) O decisivo em relação a um poço é que sua água seja retirada. (...)

O poço existe para todos. A ninguém é proibido retirar água. Não importa quantos venham, todos encontram o que necessitam, pois se pode confiar no poço. Nele há uma fonte que nunca seca. Por isso o poço representa uma grande boa fortuna para todo o país. O mesmo ocorre com o homem verdadeiramente grande, em sua inesgotável riqueza interior; quanto mais pessoas vêm buscá-la, tanto mais ela se engrandece. *I Ching* (pref. C..G. Jung, trad. Richard Wilhelm). S. Paulo, Ed.Pensamento, s/d. (subl. nosso)

Acrescentemos a esta nota uma outra, no mínimo também curiosa: António Goetze Piano (autor com Ana Paula Guimarães de *Abecedoria do Coração – Arte de Bem Viver no Cancioneiro Popular Português*. Lisboa, Vega, 1994) leu a versão final deste texto sobre “A mulher da roda” já depois de ter sido apresentado na F.C.S.H. Entregou-me então o seguinte passo da introdução de Jean Varenne a *Upanishads du Yoga* (tradução Jean Varenne. Paris, Gallimard, 1971, pp.24-5) em que a migração indefinida da alma (durando tanto tempo quanto dura um ciclo cósmico), denominada *samsara* (circulação permanente, corrente ininterrupta) é comparada a uma roda com alcatruzes (cada alcatruze representando um corpo, uma forma de existência, um estado do ser) que gira incessantemente. Diz o texto: “l’eau (=l’âme) fait tourner la roue mais est en même temps prisonnière de la roue puisqu’elle est puisée et retenue captive par les aubes. Si rien ne vient interrompre le mouvement, l’eau, après s’être élevée jusqu’au sommet de la roue, redescendra pour remonter à nouveau indéfiniment.” Esta imagem da roda (uma de entre outras imagens) destina-se a figurar este percurso sem razão nem meta, esta migração perpétua, este inevitável regresso a formas de existência já conhecidas.

ascenderem (para depois descer e voltar a ascender), água e pensamento tornam-se úteis e fertilizadores.

Destronado Tales do seu papel de cabeça de cartaz na História da Filosofia, destronemos agora a escrava (uma atriz secundária cujo desempenho lhe valeu um título de obra, a de Blumenberg) para colocar no seu **lugar de mulher do povo** uma outra **mulher também do povo** que sintetiza nela inúmeros pontos de vista: o da escrava (que se se não tivesse rido estaria fora da cena filosófica por condição social), o de Tales (o anunciador de um eclipse solar!), o do espectador (aderindo á sequência do filme construído sobre o **anonimato** de uma mulher/Homem no Mundo), mas também, e sobretudo, o ponto de vista do realizador, aquele que a **realiza** porque dela participa, imerso no mesmo **real**, a **roda** (a figura geométrica ideal para representar as relações ‘interdisciplinares’ entre as partes e entre elas e o Todo: raios, traves, alcatruzes, um disco, um *rasto*, algumas *penas* e um eixo sustentando todo o conjunto), a **roda** que a mulher terá posto em movimento e que, no momento fílmico, a moverá, por inércia, também a ela.

E ser agora essa mulher do povo, uma **escrava de Zêzere**, a apontar o caminho de quem **realiza** sem anunciar sucessos.

A Mulher da Roda



